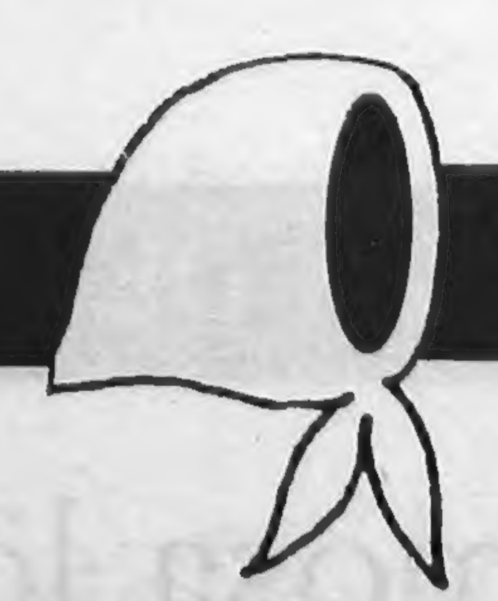


ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

Presentación

La sinrazón es asociada históricamente al dolor y la exclusión. Más allá de algún momento en la Grecia antigua y pese a los asombros poéticos de Platón, el loco fue visto en general como un ser peligroso y demoníaco, culpable de un grave mal que debe expiar.

Los **posesos** que dialogaban con los dioses anunciaban el futuro y recibían la gala pública, son excepciones en un mar social bravío donde no dejan de hundirse las tétricas **naves de los locos.**

El ejercicio perverso del poder, lastimando de mil formas a los más indefensos y a los que piensan y actúan de un modo diferente de lo instituido como normal y legal, es decir necesario para la reproducción material y cultural del sistema social, es hoy el paradigma del capitalismo, desnuda sin tapujos su irracionalidad absoluta.

Hay otra mirada posible de la locura que no excluye la anterior y que también dejó su huella en la historia. Se trata de registrar la lucha de quienes se alzaron de todas las formas (aun con piedras, gritos y balbuceos) contra un orden que encuentra su naturaleza en la capacidad para aplastar los cuerpos, denigrar el espíritu, convertir la vida en la peor pesadilla.

Hablamos de las aventuras de quienes se empeñan en poner luz sobre lo esencial de la criatura humana. Utopías que aunque desfallecen, renacen una y otra vez como nuevas utopías; sueños que vuelven a soñarse más desafiantes y vigorosos.

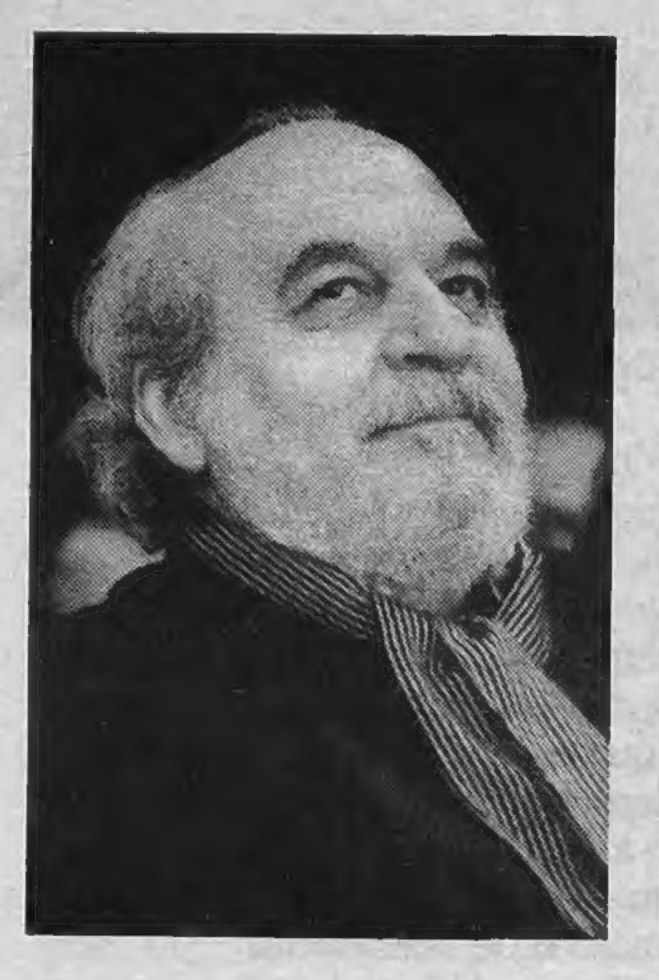
Cuando estas aventuras del ser increpan la servidumbre de la finitud y se convierten en epopeyas, por las dimensiones del poder que enfrentan y por la crueldad con que éste reprime; y cuando dando un salto de calidad éstas asumen las formas del arte, sentimos el asombro ante ese cruce que pocas veces ocurre entre la belleza y la verdad profunda. El deseo ya no de uno, sino de muchos, se ha vuelto realidad. Materia simbólica que todo lo quema, lo transforma. En un instante que se vuelve eterno, quienes participaron de la transformación creadora, socialmente creadora, ganan para el resto de sus días la gracia de haberse atrevido a tocar el cielo con las manos, sin miedo de que el verdugo las corte.

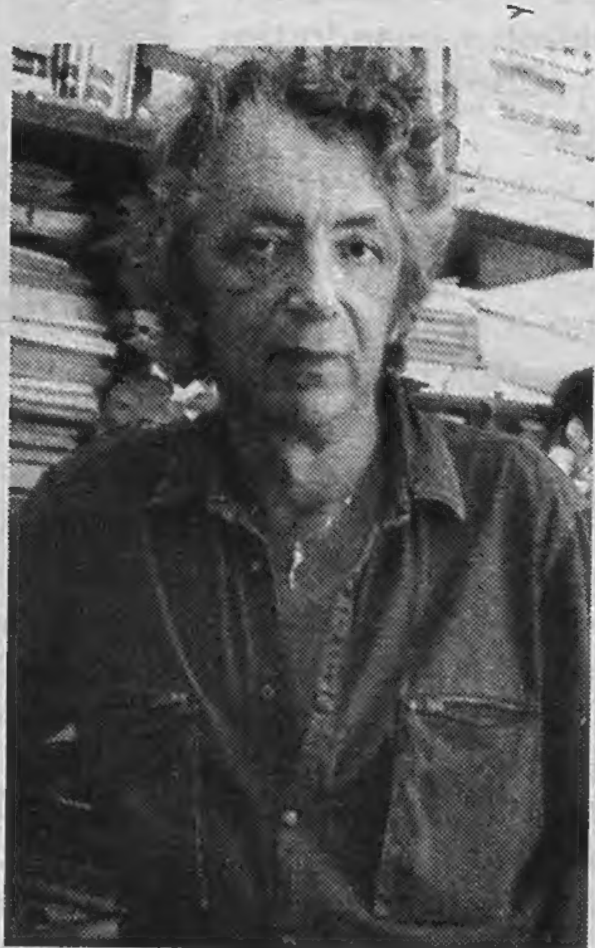
La gesta de Teatro Abierto tiene mucho de todo esto. Recordarla, homenajearla desde nuestra Universidad Popular es también una exhortación para las nuevas aventuras, para otras hermosas y locas utopías que nos siguen desafiando, que vuelven a llamar a nuestras puertas. Habrá que dar respuesta.

Vicente Zito Lema

En los trabajos que siguen, tres de los principales protagonistas de Teatro Abierto, dramaturgos los tres, se refieren al fenómeno. Roberto Cossa analiza la situación general de la Argentina en los tiempos que surgió Teatro Abierto; Osvaldo Dragún (ya fallecido), su verdadero inspirador, recuerda la historia, desde su inicio hasta la culminación del primer ciclo, y Mauricio Kartun, los ciclos de transición a la democracia hasta su extinción.

Cabe recordar que la repercusión de Teatro Abierto estimularía a otros artistas y así surgirían, a partir de 1982, Danza Abierta, Poesía Abierta y Cine Abierto, aunque ninguno de ellos alcanzaría la dimensión que tuvo el fenómeno teatral convertido, por el imperio de circunstancias no previstas, en el más importante de los focos de resistencia cultural a la dictadura de los militares.







POR ROBERTO COSSA, OSVALDO DRAGUN Y MAURICIO KARTUN

"La hermosa locura de Teatro Abierto"

Tiempos de silencio

Por Roberto Cossa

En el mes de julio de 1981 la dictadura argentina iniciaba su proceso de declinación. En aquellos estamentos donde el verdadero poder toma decisiones, se pensaba que los militares debían prepararse para abandonar el gobierno conquistado hacía cinco años y medio. Los hombres de uniforme habían cumplido sobradamente su misión principal: aniquilar a la guerrilla izquierdista armada y desactivar las estructuras políticas y gremiales más combativas.

El plan militar se desarrolló a la perfección, pero el costo fue muy grande. Los métodos aplicados por los dictadores horrorizaban al mundo. La imagen internacional de la Argentina ponía en peligro su futuro como país integrante de la comunidad civilizada.

Las prácticas de terror aplicadas en los cuarteles y comisarías del país eran conocidas desde hacía tiempo por las organizaciones políticas y por las entidades de derechos humanos de todo el mundo. Los sectores progresistas se desgañitaban desde 1976, pero no habían sido escuchados. Hasta que, finalmente, los alaridos de los torturados, los quejidos de las Madres, el silencio de los desaparecidos y las reiteradas denuncias de los exiliados atravesaron todos los muros de la comunidad internacional. Ya nadie podía hacerse el tonto sobre lo que estaba sucediendo en la Argentina.

Desde mediados de 1980 circulaba por todos los despachos diplomáticos, políticos y periodísticos del mundo un informe de la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA). Se trataba de dos gruesos tomos que contenían escalofriantes denuncias sobre el sistema de terror aplicado por los militares argentinos. De hecho, si la complaciente burocracia diplomática latinoamericana condenaba la dictadura militar argentina, quería decir que el mundo le estaba extendiendo su certificado de defunción.

En síntesis, a mediados de 1981 el poder militar en Argentina estaba agotado. Había que pensar de qué manera no traumática se produciría el recambio. Finalmente se trataba de preservar el sistema cambiándole la fachada.

En julio de 1981 todo parecía encaminarse por carriles previsibles. Nadie podía sospechar lo que ocurriría ocho meses después: la demencial invasión de las islas Malvinas, un intento desesperado de un comando militar decadente, conducido por un general delirante y borracho, por permanecer en el poder. "Los militares argentinos huyen para adelante", iba a ironizar Jorge Luis Borges cuando se enteró del desembarco argentino.

Argentina: julio de 1981

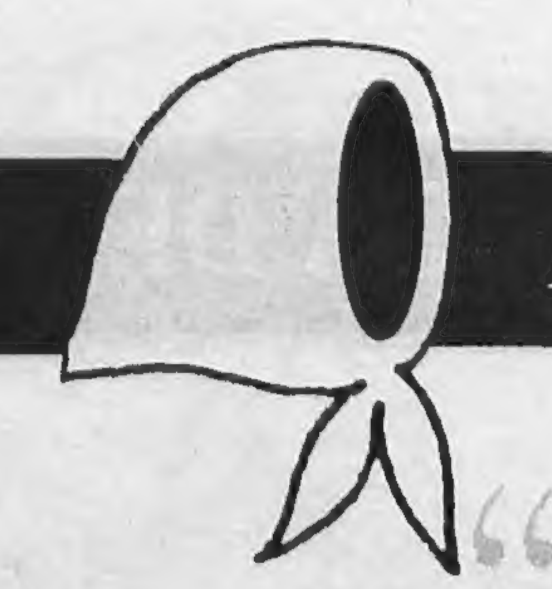
Cinco años y tres meses después del golpe que derrocó al gobierno legal de Isabel Perón, la sociedad argentina estaba reponiéndose del plan de exterminio aplicado por los militares. La "guerra" había terminado hacía más de un año, pero los mecanismos de represión y censura persistían.

Hasta fines de 1980 sólo las Madres de Plaza de Mayo desafiaban al régimen con su rito semanal, valiente y solitario, girando alrededor de la pirámide de la plaza, frente a la Casa de Gobierno, con sus cabezas cubiertas por pañuelos blancos. Fue por aquel tiempo cuando empezaron a registrarse los primeros brotes de resistencia. Era evidente que la actitud de la ciudadanía comenzaba a cambiar, en principio la de aquellos sectores más castigados por el régimen: la clase obrera y los intelectuales. Como síntomas de resistencia aparecieron las huelgas aisladas, las protestas populares focalizadas y las primeras reacciones de la prensa independiente.

Hasta los grandes diarios comenzaron a filtrar noticias y comentarios críticos al régimen y los líderes políticos se sentaban a conversar: sentían que había llegado la hora de programar la vuelta a la democracia.

Los intelectuales volvían a reunirse en los bares del centro de Buenos Aires y se abrían tres frentes de protesta: el teatro, las revistas de humor y los recitales de música popular.

Entre tanto, buena parte de los argentinos, la llamada mayoría silenciosa, más preocupada por su bolsillo que por las libertades públicas, comenzaba a sospechar que también ella era víctima de la ▶



"La hermosa locura

POR ROBERTO COSSA, OSVALDO

dictadura y que la acción de los militares no sólo estaba destinada a terminar con la guerrilla marxista. Por aquellos años el sueldo de los obreros y de los empleados se iba a reducir en un veinte por ciento.

En síntesis, a mediados de 1981 ningún argentino podía asegurar que el régimen militar estuviera a punto de caerse. Aun así la gente se animaba a protestar, sea por convicciones políticas, por necesidad económica o por hartazgo. El pueblo sabía que seguía viviendo bajo una dictadura aunque algunos nudos de la mordaza comenzaran a aflojarse. La mayoría de los argentinos desconocía la magnitud del genocidio, sus detalles perversos, pero nadie podía ignorar que existían miles de desaparecidos, hombres y mujeres torturados, campos de concentración y presos políticos.

Ese fue el contexto político en que se produjo Teatro Abierto.

El teatro resistente

El teatro en la Argentina, especialmente el de Buenos Aires, tiene una larga tradición militante. Desde siempre estuvo ligado a procesos políticos y sociales, fue vanguardia en la resistencia y víctima propiciatoria de las dictaduras y las intolerancias.

Ya en los tiempos de la colonia, es decir de la prehistoria, allá por 1792, cuando el teatro argentino no existía, se produjo un episodio premonitorio: el incendio de la primera sala de Buenos Aires, el Teatro de la Ranchería, un galpón con techo de paja fundado por el virrey español Juan José de Vértiz. El fuego lo originó una bengala que partió de una marcha de fieles católicos durante una festividad religiosa. Nunca se supo bien si fue un accidente o un atentado. Los historiadores más rigurosos recuerdan que la jerarquía católica no veía con mucha simpatía la presencia de ese "antro" pecaminoso, no compartía la política progresista del virrey Vértiz quien, además de construir un teatro, había introducido la imprenta en estas tierras salvajes.

En los arranques de este siglo el teatro sumió un mayor compromiso social. Aparecieron los dramaturgos propios, los autores nacionales que, en su mayoría, eran anarquistas y socialistas. Pero sólo en el año '30, el teatro de arte encontraría una estructura que lo convertiría en un arma de acción contra el sistema. A fines de ese año, un intelectual, hombre de teatro pero también periodista y narrador, Leónidas Barletta, funda el Teatro del Pueblo, piedra basal del movimiento de teatros independientes, un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de América latina. Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad.

Los protagonistas de Teatro Abierto suelen recordar esa continuidad, que no es casual. En 1930 se produjo el primer golpe de Estado y a partir de ahí comenzarían más de 50 años de gobierno con fuerte presión militar sobre la sociedad argentina. Naturalmente, la cultura en general y el arte en especial serían las víctimas preferidas del fascismo.

Hasta 1945 se sucedieron una serie de gobiernos ilegítimos que llegaron al poder mediante el fraude o la violencia; entre 1945 y 1955 se instaló la década peronista (legítima en lo político, pero rígida también en lo cultural); de 1955 a 1983 se alternaron los gobiernos civiles con regímenes militares cada vez más violentos. Salvo los tres años de gobierno radical de Arturo Illia, son casi 30 años donde imperan la censura y la autocensura, tiempos de convulsiones políticas. A medida que fue creciendo la resistencia popular la respuesta fue más dura, hasta llegar a la brutal dictadura genocida de 1976.

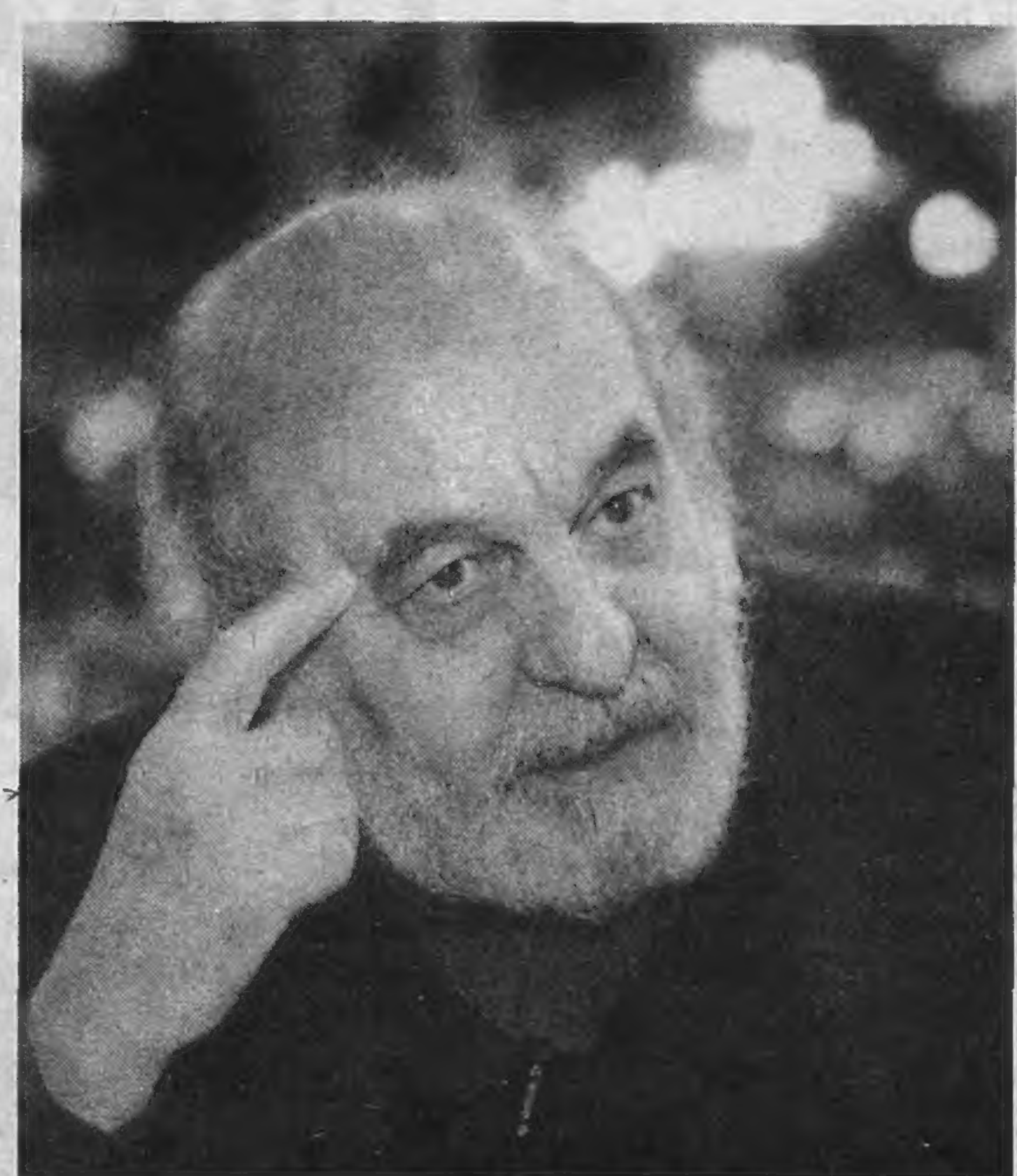
Tanto en épocas de dictaduras como de dictablandas, en tiempos de gobiernos militares violentos o de gobiernos civiles ilegítimos, el sistema mantuvo una misma estrategia represiva hacia el teatro. Permitía la presencia de espectáculos de arte, pero le ponía como condición que se encerrara en pequeños espacios. Es decir, el teatro podía existir siempre y cuando no se notara, siempre y cuando lo escucharan sólo los convencidos.

Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aun en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; las obras no estaban obligadas a ser indagadas antes de subir al escenario. Claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. Los empresarios de las grandes salas estrenaban sólo comedias intrascendentes y en los teatros de arte se eludían aquellos textos directamente políticos. El hombre precavido –suele suceder– es más papista que el Papa.

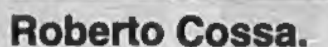
En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero de todas maneras, la elección de repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores –funcionarios designados por el gobierno de turno– que aplicaban la política discriminatoria. De hecho, no subía a escena ninguna obra de los autores argentinos cuestionadores del sistema, lo que equivale a decir casi todos, ni se convocaba a ningún actor o director catalogado de izquierdista. Los resistentes eran confinados a la actividad privada, obligados a recluirse en los pequeños teatros.

"En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero de todas maneras la elección de repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores."

Y era en los pequeños teatros de arte donde aparecían los mayores riesgos, pero cada estreno estaba cargado de nerviosismo, de desconfianza e inseguridad, mucho más si el espectáculo tenía una intencionalidad política o social. Lógicamente no se produjeron a partir de 1976 obras que atacaran directamente al gobierno militar, pero hubo algunas cuya lectura era inocultablemente antifascista. El régimen las dejó pasar con su tradicional estrategia de no prohibir aquello que no tenía notoriedad, que sólo llegaba a los convencidos. Los ingenuos estaban resguardados por una censura que impedía cualquier desliz en los medios masivos de comunicación, tales como la televisión o el cine.



Roberto Cossa.





Osvaldo Dragún.

Por eso, Teatro Abierto pudo ser soñado y pudo nacer. Cuando el régimen tomó conciencia de que era un hecho significativo, envió un comando de represores para que incendiara la sala, el Teatro del Picadero, donde se estaba desarrollando. Todo lo que logró fue convertir Teatro Abierto en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia.

Porque Teatro Abierto nació como un delirio de las catacumbas y terminó compartiendo las luces de la notoria calle Corrientes, lo que demuestra que las cosas no salen siempre como los poderosos lo escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto el tiro les salió por la culata.

Cómo lo hicimos

Por Osvaldo Dragún

Pasaron quince años desde el momento en que empezó todo. ¿Cómo éramos? ¿Cómo era yo? Supongo que de alguna manera seguimos siendo también los que éramos. También. Pero no todo. No somos los mismos. ¿Cómo reconstruir quince años después, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible?

Trato de hacer lo que hago cuando escribo una obra y sé lo que sigue: cerrar el cuaderno, dejar pasar el tiempo, intentar reencontrarme con la sorpresa.

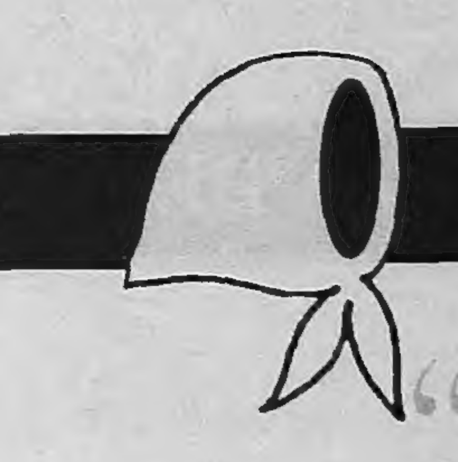
¿Cómo nació? Pareció como que nos agarraba de sorpresa.

En 1980, en medio del terremoto desatado por la dictadura del '76, comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para leernos. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre nuestras casas!). De pronto, la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tanto directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del '80 que ya era tiempo de unir las islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos a un continente circular.

Los primeros convocantes fueron los autores. Y es bueno aclarar algo que sirve como antecedente de Teatro Abierto. Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. De a uno, sí. Con todos, casi imposible. De a uno, es un goce. Con todos, el silencio previo a la batalla. En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto.

"¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde."

¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde. Además, cuando se escribe sobre un recuerdo, se corre el riesgo de definirlo, alejarlo, despersonalizarlo. Y Teatro Abierto fue una experiencia tan personal, tan privada. Al menos para mí. ¡Tan personal! Lo hicimos de noche. Buenos Aires es la ciudad de la noche. De los laberintos nocturnos. De los encuentros. En otras ciudades se usa la noche para perderse. En Buenos Aires uno espera la noche para encontrarse. El día es la hora de los horarios, de los ejecutivos, de los portafolios. La noche es el territorio del círculo. Teatro Abierto comenzó de noche. Aunque fuesen las tres de la tarde. Pero el sonido, el espacio, correspondían a la noche. La mesa de un bar. Un grupo de autores. Y el primer proyec-



“La hermosa locura de Teatro Abierto”

“La hermosa locura de Teatro Abierto”

POR ROBERTO COSSA, OSVALDO DRAGUN Y MAURICIO KARTUN

dictadura y que la acción de los militares no sólo estaba destinada a terminar con la guerrilla marxista. Por aquellos años el sueldo de los obreros y de los empleados se iba a reducir en un veinte por ciento.

En síntesis, a mediados de 1981 ningún argentino podía asegurar que el régimen militar estuviera a punto de caerse. Aun así la gente se animaba a protestar, sea por convicciones políticas, por necesidad económica o por hartazgo. El pueblo sabía que seguía viviendo bajo una dictadura aunque algunos nudos de la mordaza comenzaran a aflojarse. La mayoría de los argentinos desconocía la magnitud del genocidio, sus detalles perversos, pero nadie podía ignorar que existían miles de desaparecidos, hombres y mujeres torturados, campos de concentración y presos políticos.

Ese fue el contexto político en que se produjo Teatro Abierto.

El teatro resistente

El teatro en la Argentina, especialmente el de Buenos Aires, tiene una larga tradición militante. Desde siempre estuvo ligado a procesos políticos y sociales, fue vanguardia en la resistencia y víctima propiciatoria de las dictaduras y las intolerancias.

Ya en los tiempos de la colonia, es decir de la prehistoria, allá por 1792, cuando el teatro argentino no existía, se produjo un episodio premonitorio: el incendio de la primera sala de Buenos Aires, el Teatro de la Ranchería, un galpón con techo de paja fundado por el virrey español Juan José de Vértiz. El fuego lo originó una bengala que partió de una marcha de fieles católicos durante una festividad religiosa. Nunca se supo bien si fue un accidente o un atentado. Los historiadores más rigurosos recuerdan que la jerarquía católica no veía con mucha simpatía la presencia de ese “antro” pecaminoso, ni compartía la política progresista del virrey Vértiz quien, además de construir un teatro, había introducido la imprenta en estas tierras salvajes.

En los arranques de este siglo el teatro sumió un mayor compromiso social. Aparecieron los dramaturgos propios, los autores nacionales que, en su mayoría, eran anarquistas y socialistas. Pero sólo en el año '30, el teatro de arte encontraría una estructura que lo convertiría en un arma de acción contra el sistema. A fines de ese año, un intelectual, hombre de teatro pero también periodista y narrador, Leónidas Barletta, funda el Teatro del Pueblo, piedra basal del movimiento de teatros independientes, un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de América latina. Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad.

Los protagonistas de Teatro Abierto suelen recordar esa continuidad, que no es casual. En 1930 se produjo el primer golpe de Estado y a partir de ahí comenzarían más de 50 años de gobierno con fuerte presión militar sobre la sociedad argentina. Naturalmente, la cultura en general y el arte en especial serían las víctimas preferidas del fascismo.

Hasta 1945 se sucedieron una serie de gobiernos ilegítimos que llegaron al poder mediante el fraude o la violencia; entre 1945 y 1955 se instaló la década peronista (legítima en lo político, pero rígida también en lo cultural); de 1955 a 1983 se alternaron los gobiernos civiles con regímenes militares cada vez más violentos. Salvo los tres años de gobierno radical de Arturo Illia, son casi 30 años donde imperan la censura y la autocensura, tiempos de convulsiones políticas. A medida que fue creciendo la resistencia popular la respuesta fue más dura, hasta llegar a la brutal dictadura genocida de 1976.

Tanto en épocas de dictaduras como de dictablandas, en tiempos de gobiernos militares violentos o de gobiernos civiles ilegítimos, el sistema mantuvo una misma estrategia represiva hacia el teatro. Permitía la presencia de espectáculos de arte, pero le ponía como condición que se encerrara en pequeños espacios. Es decir, el teatro podía existir siempre y cuando no se notara, siempre y cuando lo escucharan sólo los convencidos.

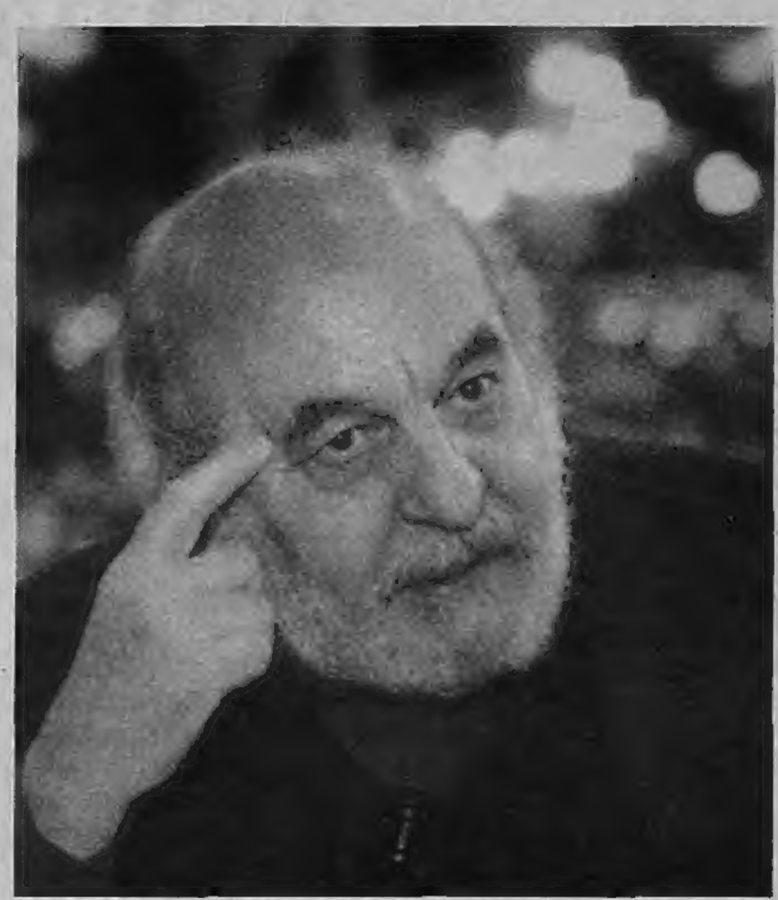
Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aun en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; las obras no estaban obligadas a ser indagadas antes de subir al escenario. Claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. Los empresarios de las grandes salas estrenaban sólo comedias intrascendentes y en los teatros de arte se eludían aquellos textos directamente políticos. El hombre precavido –suele suceder– es más papista que el Papa.

En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero de todas maneras, la elección de repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores –funcionarios designados por el gobierno de turno– que aplicaban la política discriminatoria. De hecho, no subía a escena

“En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero de todas maneras la elección de repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores.”

ninguna obra de los autores argentinos cuestionadores del sistema, lo que equivale a decir casi todos, ni se convocaba a ningún actor o director catalogado de izquierdista. Los resistentes eran confinados a la actividad privada, obligados a recluirse en los pequeños teatros.

Y era en los pequeños teatros de arte donde aparecían los mayores riesgos, pero cada estreno estaba cargado de nerviosismo, de desconfianza e inseguridad, mucho más si el espectáculo tenía una intencionalidad política o social. Lógicamente no se produjeron a partir de 1976 obras que atacaran directamente al gobierno militar, pero hubo algunas cuya lectura era inocultablemente antifascista. El régimen las dejó pasar con su tradicional estrategia de no prohibir aquello que no tenía notoriedad, que sólo llegaba a los convencidos. Los ingenuos estaban resguardados por una censura que impedía cualquier desliz en los medios masivos de comunicación, tales como la televisión o el cine.



Roberto Cossa.



Osvaldo Dragún.

Mauricio Kartun

Por eso, Teatro Abierto pudo ser soñado y pudo nacer. Cuando el régimen tomó conciencia de que era un hecho significativo, envió un comando de represores para que incendiara la sala, el Teatro del Picadero, donde se estaba desarrollando. Todo lo que logró fue convertir Teatro Abierto en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia.

Porque Teatro Abierto nació como un delirio de las catacumbas y terminó compartiendo las luces de la notoria calle Corrientes, lo que demuestra que las cosas no salen siempre como los poderosos lo escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto el tiro les salió por la culata.

Cómo lo hicimos

Por Osvaldo Dragún

Pasaron quince años desde el momento en que empezó todo. ¿Cómo-éramos? ¿Cómo era yo? Supongo que de alguna manera seguimos siendo también los que éramos. También. Pero no todo. No somos los mismos. ¿Cómo reconstruir quince años después, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible?

Trato de hacer lo que hago cuando escribo una obra y sé lo que sigue: cerrar el cuaderno, dejar pasar el tiempo, intentar reencontrarme con la sorpresa.

¿Cómo nació? Pareció como que nos agarraba de sorpresa.

En 1980, en medio del terremoto desatado por la dictadura del '76, comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para leernos. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre nuestras casas!). De pronto, la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tanto directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del '80 que ya era tiempo de unir las islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos a un continente circular.

Los primeros convocantes fueron los autores. Y es bueno aclarar algo que sirve como antecedente de Teatro Abierto. Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. De a uno, sí. Con todos, casi imposible. De a uno, es un goce. Con todos, el silencio previo a la batalla. En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto.

“¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde.”

¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde. Además, cuando se escribe sobre un recuerdo, se corre el riesgo de definirlo, alejarlo, despersonalizarlo. Y Teatro Abierto fue una experiencia tan personal, tan privada. Al menos para mí. ¡Tan personal! Lo hicimos de noche. Buenos Aires es la ciudad de la noche. De los laberintos nocturnos. De los encuentros. En otras ciudades se usa la noche para perderse. En Buenos Aires uno espera la noche para encontrarse. El día es la hora de los horarios, de los ejecutivos, de los portafolios. La noche es el territorio del círculo. Teatro Abierto comenzó de noche. Aunque fuesen las tres de la tarde. Pero el sonido, el espacio, correspondían a la noche. La mesa de un bar. Un grupo de autores. Y el primer proyecto: 21 obras en un acto, estreno, para representar tres por día durante una semana con la idea (loca) de que el ciclo se extendiera durante dos meses. Veintiún directores. Contábamos con cuatro o cinco. Los demás eran una incógnita. El miedo había convertido todo en una incógnita. Actores. ¿Cuántos? Los que consiguiésemos convencer. Otra incógnita. Y músicos y escenógrafos y técnicos, y... y... y... incógnitas. La noche es también el espacio de las incógnitas. Para penetrarlas comenzamos a reunirnos, en los bares nocturnos de la calle Corrientes, con actores, directores, con música, con amigos. Buscábamos cómplices para una idea (loca). Casi como contrabandistas. En voz baja. Para no asustar a nadie. Ni siquiera a nosotros mismos. Sonaban más fuerte las sirenas policiales que nuestras voces. Y de pronto, nació el círculo.

¿Cuál era el objetivo? ¿Responder a la negación demostrando que existíamos? Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza. Afeitarnos sin temor de cortarnos por vergüenza propia y ajena. Olemos nuevamente. Reconocernos en la piel y el aliento del otro. Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron más de cien personas, y la gente del Teatro del Picadero aceptó estar con nosotros, y que nosotros estuviésemos en su teatro, sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo.

Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo. Al final, de una manera o de otra, estuvimos solos. Y hubo momentos especiales en que acudió más gente que la que soñábamos al principio. El círculo irradia. Abre puertas y ventanas. Exorciza el miedo. Ensancha la percepción, contagiando la de uno con la del otro. Vence límites y fronteras. Teatro Abierto pasó por encima de las generaciones porque parió la generación de Teatro Abierto.

Había que escribir las obras. Un acto corto, en un teatro que no se caracterizaba por eso. Y se decidió que cada autor trabajase en absoluta libertad. Sin darnos cuenta reconstruimos la estructura familiar multitudinaria, una tribu casi, fuera de las casamatas de nuestras casas. Sin dirigentes. Sin jefes. Creo que ninguno de nosotros olvidará la anarquía creativa que se dio en esas primeras reuniones convocadas en la Sociedad de Autores (Argentores). El que proponía algo debía llevarlo a la práctica. Por supuesto, en esa familia, nacieron los primeros matrimonios: un autor con un director. Un director con un autor. De ese matrimonio debía nacer la obra. ¿Cómo ser celestinos de parejas que no podían divorciarse antes del parto? El azar no nos pareció lo más conveniente. Hacía tanto que no elegíamos nada, que, ¿por qué no aprovechar esa oportunidad para volver a ejercer nuestra necesidad de elegir? Así, nos elegimos los unos a los otros. Autores a directores. Directores a autores. Cada autor seleccionó tres directores y cada director, tres autores. De un complicadísimo diagrama de líneas entrecruzadas,

“Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo.”

surgieron las felices parejas. Para festejar el acontecimiento se empezaron a escribir las obras. Algunos contaban una idea. Y todos opinaban. Alguno leía su primera página. Y todos opinaban. Algunos traían su obra terminada. Y todos sugerían correcciones. Fue un seminario de 21 autores y 21 directores. Un verdadero horno de creatividad. No se puede creer. Ahora que lo recuerdo, para escribir estas notas, no puedo creerlo. Claro, ha pasado tanto tiempo. Tantas cosas... ¡tantas! Y en eso se nos fue 1980.

Recuerdo el verano del '81. Mientras la gente iba a veranear a Mar del Plata o Punta del Este, y las Madres daban vueltas en círculo en la plaza de la dictadura, el círculo de Teatro Abierto crecía. Marginal, contrabandista fuera de todo circuito de promoción. Llegaron los músicos, los escenógrafos, se formaron los elencos (algunos se de-formaron y se volvieron a formar de otra manera). Llegaron los técnicos. También llegó un amigo que no era autor, ni actor, ni director, ni escenógrafo, ni técnico. Tenía un comercio. Por supuesto, le tocó ser nuestro productor, pobre. Porque, ¿cómo producir “eso” sin nada, si ni la Fundación Rockefeller podía bancar un cartel como ése? Se decidió que ninguno cobraría un centavo. Pero la gente tenía que seguir sobreviviendo de su trabajo. Se decidió que el ciclo se realizaría en una hora que les permitiese hacerlo. La hora elegida fue las seis de la tarde, en el Teatro del Picadero. Y comenzaron los ensayos. En cualquier lugar. Los posibles. Y a cualquier hora. Las posibles. Las mañanas, las tardes, las noches, las madrugadas. Donde y cuando se pudiese. Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra. Entonces, Teatro Abierto decidió salir a la luz; el 12 de mayo del '81 convocó a una conferencia de prensa. La prensa fue. La televisión no se dio por enterada. Teatro Abierto en pleno, todos apretaditos, tocándonos, oliéndonos, esperó a los periodistas sobre el escenario del Picadero. No podían creerlo. A mí me cuesta creerlo, ahora que trato de recordar. ¿Cómo lo hicimos?

Faltaban casi dos meses para el estreno. Como necesitábamos dinero para algunos gastos, imprimimos unos abonos. Baratos. Baratísimos. Como pan. Resolvimos dejar algunos en la boletería del Picadero y vender nosotros la mayoría. A la semana debimos dejar todos en el teatro, tal era la avalancha de compradores. Las noches en los bares de la calle Corrientes se volvieron más alegres que nunca, a pesar de las sirenas policiales y las requisas que entraban para pedir documentos. Y de pronto nos dimos cuenta de que faltaban dos semanas para que el círculo se cerrase. En una mesa de café, a media cuadra del Picadero, un autor dijo: “¿Se dan cuenta de que no podremos hacerlo?”. Y le contestamos riendo “¡Claro!”.

Teatro Abierto decidió hacer una semana de preestreno, para que todos pudiesen ver todas las obras. Y para algunos amigos. No íbamos a ser muchos. Los suficientes para ver lo que pasaba sobre el escenario, cómo funcionaba todo ese monstruo. Pero se corrió la voz. Y el primer día de los preestrenos llegó una avalancha de gente, mucha gente joven, que convirtió el teatro y la calle cerrada de cien metros donde estaba el Picadero en una inundación de energía liberada, de felicidad reprimida por tanto tiempo, de autorrespeto, porque estaban ahí y ahí se iban a quedar, porque habían recuperado la calle, el cielo, el viento. Habíamos empezado a recuperarnos a nosotros mismos.

El 28 de julio del '81 pareció que el círculo se cerraba. Fue el estreno: *Decir sí* de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago, y *El Nuevo Mundo*, de Carlos Somigliana. Somigliana escribió para esa oportunidad: “¿Por qué hacemos Teatro Abierto?... Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle. Porque encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos...”.

El 5 de agosto culminó la primera semana de Teatro Abierto. Parecía que el círculo se había completado. Pero no. En la madrugada del 6 de agosto del '81, mientras Frank Sinatra cantaba para el Buenos Aires de la dictadura y para los comunicadores sociales, los militares y la policía y los para incendiaron el Teatro del Picadero. Alguien me avisó. Yo avisé a algunos. Algunos avisaron a otros. Y bajo la llovizna de esa madrugada nos fuimos reuniendo todos, ante las ruinas del teatro. Era nuestro teatro. Y la llovizna nos corría por los ojos. Como habíamos recuperado la vergüenza, nos tuvimos vergüenza de llorar. “La madrugada en que ardió el Picadero ninguno de los reunidos en un bar de Corrientes y Callao sintió que había quedado bajo sus cenizas. Sabíamos que todos estábamos sobre ellas. Y creo que tenemos el derecho de pedirle a un país entero que no acompañe a bailar sobre las cenizas”. Eso lo escribí un par de meses después en una nota para el diario *Clarín*. Y el país nos acompañó. Al día siguiente muchos teatros de Buenos Aires se nos ofrecieron para continuar el ciclo. Y el 7 de agosto, cuando Teatro Abierto llamó a una conferencia de prensa, el Teatro Lasalle reventaba. De gente, de energía, de indignación, de solidaridad. Allí estuvieron también Ernesto Sabato y Pérez Esquivel, nuestro Nobel de la Paz. Y Borges nos envió un telegrama de adhesión. Cuando se leyó la declaración de Teatro Abierto dejando sentada su decisión de continuar con el ciclo, la gente cantó el Himno Nacional. En otro momento podía haber resultado cursi. Esa noche, no.

Para continuar, Teatro Abierto eligió el Tabarís, un teatro comercial, cuyo horario nocturno estaba dedicado a la revista porteña. Pero desde las cuatro de la tarde, en la calle Corrientes, se formaban colas de cuadras para asistir a las funciones de Teatro Abierto, que recomenzaron el 18 de agosto de 1981. Releo mi álbum de recortes. Anárquico, como Teatro Abierto. Desordenado, como mis recuerdos. Delante de mí tengo también el libro que editamos con las obras de Teatro Abierto. El dinero nos lo dio un banco. Los autores renunciaron a sus derechos de autor para poder venderlo barato, muy barato, tan barato como el pan. Y en las colas que se hacían esperando el comienzo de las funciones, actores, actrices, autores, escenógrafos, músicos, amigos vendieron a la gente miles y miles de ejemplares.

“Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra.”

El 21 de setiembre de 1981, el día de la primavera, el día de la juventud, terminó el primer ciclo de Teatro Abierto. El Tabarís estaba colmado. Sentados y parados. El hall del teatro, la calle habían sido ocupados por una multitud que esperaba el final del espectáculo para invadir la sala y festejar con nosotros. Y cuando el teatro se inundó de globos y serpentinas, y flores y papel picado, y lágrimas, sentí que ahí se había cerrado el círculo, y que siempre iba a ser agredido, y que dependía sólo de nosotros mantenerlo vivo. Venía de lejos. Iba lejos. Cuesta escribir esto. Pero ahí lo dejo. Porque la esperanza....

¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pe-

de Teatro Abierto"

DRAGUN Y MAURICIO KARTUN





Mauricio Kartun

to: 21 obras en un acto, estreno, para representar tres por día durante una semana con la idea (loca) de que el ciclo se extendiera durante dos meses. Veintiún directores. Contábamos con cuatro o cinco. Los demás eran una incógnita. El miedo había convertido todo en una incógnita. Actores. ¿Cuántos? Los que consiguiésemos convencer. Otra incógnita. Y músicos y escenógrafos y técnicos, y... y... y... incógnitas. La noche es también el espacio de las incógnitas. Para penetrarlas comenzamos a reunirnos, en los bares nocturnos de la calle Corrientes, con actores, directores, con música, con amigos. Buscábamos cómplices para una idea (loca). Casi como contrabandistas. En voz baja. Para no asustar a nadie. Ni siquiera a nosotros mismos. Sonaban más fuerte las sirenas policiales que nuestras voces. Y de pronto, nació el círculo.

¿Cuál era el objetivo? ¿Responder a la negación demostrando que existíamos? Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza. Afeitarnos sin temor de cortarnos por vergüenza propia y ajena. Olernos nuevamente. Reconocernos en la piel y el aliento del otro. Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron más de cien personas, y la gente del Teatro del Picadero aceptó estar con nosotros, y que nosotros estuviésemos en su teatro, sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo.

Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo. Al final, de una manera o de otra, estuvimos solos. Y hubo momentos especiales en que acudió más gente que la que soñábamos al principio. El círculo irradia. Abre puertas y ventanas. Exorciza el miedo. Ensancha la percepción, contagiando la de uno con la del otro. Vence límites y fronteras. Teatro Abierto pasó por encima de las generaciones porque parió la generación de Teatro Abierto.

Había que escribir las obras. Un acto corto, en un teatro que no se caracterizaba por eso. Y se decidió que cada autor trabajase en absoluta libertad. Sin darnos cuenta reconstruimos la estructura familiar multitudinaria, una tribu casi, fuera de las casamatas de nuestras casas. Sin dirigentes. Sin jefes. Creo que ninguno de nosotros olvidará la anarquía creativa que se dio en esas primeras reuniones convocadas en la Sociedad de Autores (Argentores). El que proponía algo debía llevarlo a la práctica. Por supuesto, en esa familia, nacieron los primeros matrimonios: un autor con un director. Un director con un autor. De ese matrimonio debía nacer la obra. ¿Cómo ser celestinos de parejas que no podían divorciarse antes del parto? El azar no nos pareció lo más conveniente. Hacía tanto que no elegíamos nada, que, ¿por qué no aprovechar esa oportunidad para volver a ejercer nuestra necesidad de elegir? Así, nos elegimos los unos a los otros. Autores a directores. Directores a autores. Cada autor seleccionó tres directores y cada director, tres autores. De un complicadísimo diagrama de líneas entrecruzadas,

> *"Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo."*

surgieron las felices parejas. Para festejar el acontecimiento se empezaron a escribir las obras. Algunos contaban una idea. Y todos opinaban. Alguno leía su primera página. Y todos opinaban. Algunos traían su obra terminada. Y todos sugerían correcciones. Fue un seminario de 21 autores y 21 directores. Un verdadero horno de creatividad. No se puede creer. Ahora que lo recuerdo, para escribir estas notas, no puedo creerlo. Claro, ha pasado tanto tiempo. Tantas cosas... ¡tantas! Y en eso se nos fue 1980.

Recuerdo el verano del '81. Mientras la gente iba a veranear a Mar del Plata o Punta del Este, y las Madres daban vueltas en círculo en la plaza de la dictadura, el círculo de Teatro Abierto crecía. Marginal, contrabandista fuera de todo circuito de promoción. Llegaron los músicos, los escenógrafos, se formaron los elencos (algunos se de-formaron y se volvieron a formar de otra manera). Llegaron los técnicos. También llegó un amigo que no era autor, ni actor, ni director, ni escenógrafo, ni técnico. Tenía un comercio. Por supuesto, le tocó ser nuestro productor, pobre. Porque, ¿cómo producir "eso" sin nada, si ni la Fundación Rockefeller podía bancar un cartel como ése? Se decidió que ninguno cobraría un centavo. Pero la gente tenía que seguir sobreviviendo de su trabajo. Se decidió que el ciclo se realizaría en una hora que les permitiese hacerlo. La hora elegida fue las seis de la tarde, en el Teatro del Picadero. Y comenzaron los ensayos. En cualquier lugar. Los posibles. Y a cualquier hora. Las posibles. Las mañanas, las tardes, las noches, las madrugadas. Donde y cuando se pudiese. Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra. Entonces, Teatro Abierto decidió salir a la luz; el 12 de mayo del '81 convocó a una conferencia de prensa. La prensa fue. La televisión no se dio por enterada. Teatro Abierto en pleno, todos apretaditos, tocándonos, oliéndonos, esperó a los periodistas sobre el escenario del Picadero. No podían creerlo. A mí me cuesta creerlo, ahora que trato de recordar. ¿Cómo lo hicimos?

Faltaban casi dos meses para el estreno. Como necesitábamos dinero para algunos gastos, imprimimos unos abonos. Baratos. Baratísimos. Como pan. Resolvimos dejar algunos en la boletería del Picadero y vender nosotros la mayoría. A la semana debimos dejar todos en el teatro, tal era la avalancha de compradores. Las noches en los bares de la calle Corrientes se volvieron más alegres que nunca, a pesar de las sirenas policiales y las requisas que entraban para pedir documentos. Y de pronto nos dimos cuenta de que faltaban dos semanas para que el círculo se cerrase. En una mesa de café, a media cuadra del Picadero, un autor dijo: "¿Se dan cuenta de que no podremos hacerlo?". Y le contestamos riendo "¡Claro!".

Teatro Abierto decidió hacer una semana de preestreno, para que todos pudiesen ver todas las obras. Y para algunos amigos. No íbamos a ser muchos. Los suficientes para ver lo que pasaba sobre el escenario, cómo funcionaba todo ese monstruo. Pero se corrió la voz. Y el primer día de los preestrenos llegó una avalancha de gente, mucha gente joven, que convirtió el teatro y la calle cerrada de cien metros donde estaba el Picadero en una inundación de energía liberada, de felicidad reprimida por tanto tiempo, de autorrespeto, porque estaban ahí y ahí se iban a quedar, porque habían recuperado la calle, el cielo, el viento. Habíamos empezado a recuperarnos a nosotros mismos.

El 28 de julio del '81 pareció que el círculo se cerraba. Fue el estreno: *Decir sí* de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago, y *El Nuevo Mundo*, de Carlos Somigliana. Somigliana escribió para esa oportunidad: "¿Por qué hacemos Teatro Abierto?... Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle. Porque encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos...".

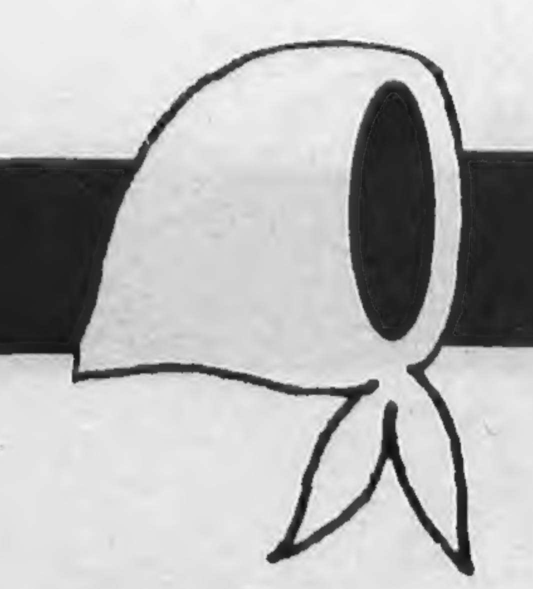
El 5 de agosto culminó la primera semana de Teatro Abierto. Parecía que el círculo se había completado. Pero no. En la madrugada del 6 de agosto del '81, mientras Frank Sinatra cantaba para el Buenos Aires de la dictadura y para los comunicadores sociales, los militares y la policía y los para incendiaron el Teatro del Picadero. Alguien me avisó. Yo avisé a algunos. Algunos avisaron a otros. Y bajo la llovizna de esa madrugada nos fuimos reuniendo todos, ante las ruinas del teatro. Era nuestro teatro. Y la llovizna nos corría por los ojos. Como habíamos recuperado la vergüenza, nos tuvimos vergüenza de llorar. "La madrugada en que ardió el Picadero ninguno de los reunidos en un bar de Corrientes y Callao sintió que había quedado bajo sus cenizas. Sabíamos que todos estábamos sobre ellas. Y creo que tenemos el derecho de pedirle a un país entero que no acompañe a bailar sobre las cenizas". Eso lo escribí un par de meses después en una nota para el diario *Clarín*. Y el país nos acompañó. Al día siguiente muchos teatros de Buenos Aires se nos ofrecieron para continuar el ciclo. Y el 7 de agosto, cuando Teatro Abierto llamó a una conferencia de prensa, el Teatro Lasalle reventaba. De gente, de energía, de indignación, de solidaridad. Allí estuvieron también Ernesto Sabato y Pérez Esquivel, nuestro Nobel de la Paz. Y Borges nos envió un telegrama de adhesión. Cuando se leyó la declaración de Teatro Abierto dejando sentada su decisión de continuar con el ciclo, la gente cantó el Himno Nacional. En otro momento podía haber resultado cursi. Esa noche, no.

Para continuar, Teatro Abierto eligió el Tabarís, un teatro comercial, cuyo horario nocturno estaba dedicado a la revista porteña. Pero desde las cuatro de la tarde, en la calle Corrientes, se formaban colas de cuadras para asistir a las funciones de Teatro Abierto, que recomenzaron el 18 de agosto de 1981. Releo mi álbum de recortes. Anárquico, como Teatro Abierto. Desordenado, como mis recuerdos. Delante de mí tengo también el libro que editamos con las obras de Teatro Abierto. El dinero nos lo dio un banco. Los autores renunciaron a sus derechos de autor para poder venderlo barato, muy barato, tan barato como el pan. Y en las colas que se hacían esperando el comienzo de las funciones, actores, actrices, autores, escenógrafos, músicos, amigos vendieron a la gente miles y miles de ejemplares.

> *"Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra."*

El 21 de setiembre de 1981, el día de la primavera, el día de la juventud, terminó el primer ciclo de Teatro Abierto. El Tabarís estaba colmado. Sentados y parados. El hall del teatro, la calle habían sido ocupados por una multitud que esperaba el final del espectáculo para invadir la sala y festejar con nosotros. Y cuando el teatro se inundó de globos y serpentinas, y flores y papel picado, y lágrimas, sentí que ahí se había cerrado el círculo, y que siempre iba a ser agredido, y que dependía sólo de nosotros mantenerlo vivo. Venía de lejos. Iba lejos. Cuesta escribir esto. Pero ahí lo dejo. Porque la esperanza....

¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pe- ▶



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

ro en América latina ser utópico es ser realista. Si no hubiésemos sido utópicos, ni hubiésemos sobrevivido (condición imprescindible para ser realista, o cualquier otra cosa), ni el país flotaría como un corcho, ni hubiésemos hecho nada de lo que hicimos. Teatro Abierto incluido.

Los ciclos del final

Por Mauricio Kartun

Como cualquier pueblo, cualquier civilización, o hijo de vecino, tenemos los teatristas –siempre las hemos tenido– nuestras propias, intransferibles, utopías: quimeras de sala repleta, con público pegándose por entrar; de textos sustanciosos engordados a pura idea, que son devorados con pasión, digeridos con placidez y asimilados con eficacia. Sueño de poderosos en guardia frente al poder armado de la escena. Resabio imborrable de la vieja polémica sesentista, el hombre de teatro suele relajarse en privado en un fantaseo obsceno y ya inconfesable: el arte **sí** es capaz de cambiar al mundo. Utopía como deseo condensado en su máxima potencia. Teatro Abierto fue así. De repente los mismos espectadores que antes se hacían rogar estaban allí aclamando. Un libro con las obras se vendía en cifras de best-seller, y hasta Vanessa Redgrave alentaba a seguir desde Europa: el sueño del pibe.

¿Que había sucedido?: el soberano había escogido. La gente había puesto el dedo. Y de un utensilio como el teatro había hecho un arma más para enfrentar a la dictadura. Como esos pañuelos mojados que en las manifestaciones se usan contra los gases, le había asignado una nueva función y así lo usaba. Nada nuevo el mecanismo. Ya muchos, en las grandes salas de la calle Corrientes, habían agitado el mismo pañuelo para rendirse. Siempre he creído que así se resolvía aquella fastidiosa polémica de los '60: el arte puede ser un elemento de lucha, pero no es el artista quien lo empuña sino el espectador. A nosotros sólo nos cabe la responsabilidad de hacer el mejor acero, el más insidioso y afilado, el más certero. Y en eso –sin duda– los artistas de T.A. resultaron artesanos solventes y denodados. Fueron días invaluables en horas hombre, en esfuerzo, creatividad y paciencia. Ya dos notas anteriores se han referido al '81, el primer ciclo –el apogeo–, pero allí no quedó todo. Durante cuatro años más Teatro Abierto seguiría saliendo a la calle.

"Nos emborrachamos en el bar y nos despedimos –como siempre– jurándonos el reencuentro el año entrante. Los gallegos, con más intuición, no le dieron fiado a nadie."

El '82

Había que cambiar el criterio de selección de las piezas. Aquella interconvocatoria que había reunido a los veintiuno del inicio ya no se compadecía con el carácter masivo que había cobrado el movimiento. Todos querían estar allí. Se decidió entonces por un concurso de piezas breves, de hasta una hora de duración, y más de cuatrocientos originales aparecieron como de la nada. ¿No es que no había autores en el país? La euforia consiguiente no fue la mejor consejera: como había tanto material se extendió el ciclo a treinta y cuatro obras que, sumadas a los diecisiete espectáculos experimentales elegidos también, daba la tan argentina suma de cincuenta y un estrenos simultáneos. Ciento veinte directores se inscribieron para trabajar en el ciclo. Cada uno escogió cinco obras de su interés y cada autor, cinco directores. Partiendo de coincidencias se formaron parejas de trabajo que convocaron a su vez a mil quinientos actores. Como una sola sala ya no alcanzaba, se contrataron dos: el Odeón –un antiguo y hermoso teatro hoy desaparecido– y el Margarita Xirgu, que fue acondicionado para cuatrocientas cincuenta personas –en el Odeón, "a la italiana" entraban otras novecientas–. Se programaron seminarios, mesas redondas y laboratorios. Hubo incluso elencos del interior del país que viajaban especialmente los fines de semana para presentarse en T.A. Resultaba evidente que tanto despliegue no sería fácil de manejar, pero cuando reaccionamos ya era tarde. ¿Cómo substraerse de esa sensación de poder? Si antes se habían hecho veintiuna piezas, ¿por qué no cincuenta ahora, o cien? Creo que si se hubiera podido se habrían hecho las cuatrocientas. En la complicada selección de obras se eligieron algunos materiales muy débiles y quedaron fuera –inexplicablemente– autores de reconocida experiencia. El concurso cerró a mediados de marzo. Dos días después se declaraba la guerra de las Malvinas. Víctimas de esta realidad caleidoscópica que nos ha tocado, el ciclo se largó en octubre sin un solo material que aludiera al conflicto. El público aunque confundido por las dos salas y el nivel desparejo de las puestas mantuvo su adhesión, pero sin la euforia del año anterior. Las funciones –no obstante– se sostuvieron hasta el 30 de noviembre. Creíamos haber aprendido la lección. Para el año que viene volveríamos a una sola sala. Un año importante el '83 que se nos venía: el año de la vuelta a la democracia.

El '83

Un día pegajoso aquel viernes de octubre del '83. Una siesta calurosa que ya prenunciaba el verano. El bar de Chacabuco y Estados Unidos, en esa penumbra todavía con la que los viejos dueños de boliche saben protegerlos del bochorno. Las mesas vacías a las que iban llegando –antes de la función– los actores, en esa liturgia indolente, de sobremesa, que imponen las funciones vespertinas. Se tomaba algo habitualmente. Esas copitas de Talento con las que se suele calentar la máquina y que ya comprometen a otro a tomar más comprometido: el de la salida, más escandaloso, ahora sí teatral, purísima crema de adrenalina. Un lindo bar. De colectiveros y taxistas. Un vino fresco más que discreto y unos pedazos de aceitunas como huevos. Un bar de gallegos entre el Casal de Cataluña y la pensión Cangas de Narcea, un rincón de esa extravagante geografía revisionista que han practicado los españoles aquí. Un bar de San Telmo, junto a un teatro, lleno de actores ahora, un día después de las elecciones nacionales con las que terminaban esos siete años de dictadura militar. Pero si esos encuentros habían sido hasta entonces una coincidencia, todos olimos ese día que algo en el lazo se deshilachaba. Llegaban los peronistas al bar boleados todavía por el fracaso. Los radicales, eufóricos. Los intransigentes... Los comunistas... En sus dos primeros años de vida Teatro Abierto había sido un bloque. En ese momento, terminada la furia de la resistencia, se volvía –irremediablemente– fragmentos. Era previsible. La lucha contra ese enemigo común había amalgamado ideologías y limado diferencias. La puja por el poder las había aguzado. Ya unos días antes se había encendido la mecha: los diarios anunciaban que el palco del acto de cierre de campaña del Dr. Alfonsín había sido construido por T.A. Una jugada más mezquina que astuta de los radicales que participaban –algunos conducían– en el ciclo. Era un secreto a voces el proselitismo que distintos artistas hacían entre las filas del T.A. El principio del fin. Sólo nos mantendría unidos en adelante la esperanza de un proyecto cultural en democracia y la expectativa por la nueva gestión que reconociese a Teatro Abierto y nos diera el espacio y la posibilidad económica que necesitábamos. Soñábamos con un centro cultural en la cortada Rauch, allí mismo donde la dictadura nos quemara el teatro. Soñábamos con un ciclo gratuito y las salas de un teatro oficial. Pronto despertaríamos a la realidad.

El ciclo del '83 se completó de todos modos con módica repercusión. El clima pre, y poselectoral, con su teatralidad propia, se llevaba buena parte del público. Nos habíamos propuesto superar el descontrol del año anterior con una reestructuración sustancial, elaborando un proyecto común cuyo eje era el trabajo colectivo. El consejo directivo votó por veintiún autores y otros tantos directores a los que se llamó a participar. Se formaron siete grupos integrados por cuatro autores y cuatro directores –el número se completaba con algunos artistas jóvenes incorporados en calidad de invitados– y fueron estos grupos quienes a su vez convocaron a los actores para cada obra. Cada grupo preparó por separado su espectáculo que se representaba, así, uno en cada día de la semana. El tema era nuestra historia inmediata, esos siete años de represión. Las cosas fueron bien hasta aquel día después de las elecciones. El ciclo terminó en noviembre con la promesa de una nueva edición. Ya había asumido Alfonsín y en la última función terminamos bailando con el público en la calle. Volvía la democracia. Nos emborrachamos en el bar y nos despedimos –como siempre– jurándonos el reencuentro el año entrante. Los gallegos, con más intuición, no le dieron fiado a nadie.

El '84

La libertad había pasado como un vendaval arrasando todo. ¿Y ahora qué? ¿Cuál era el rol de T.A. en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político? Las preguntas eran tantas que se decidió contestarlas de la manera en que mejor sabíamos hacerlo: con teatro. "Teatro Abierto opina sobre la libertad", así debió haberse llamado aquel espectáculo que escribimos entre todos los autores más cercanos al movimiento. Eran pequeñas piezas –sketches, en realidad– que unidos conformaban un espectáculo más extenso y multitudinario, que planeábamos representar una vez por semana en algún ámbito no tradicional –se pensaba en un estadio o galpón acondicionado al efecto–. Las piezas se terminaron en el plazo previsto, con un proceso de trabajo rico y rendidor: nos reuníamos semanalmente los autores –con la asistencia de algunos directores– y leíamos los borradores que eran debatidos por el grupo. El debate animó tanto a la reflexión que empezamos a descubrir que eso era lo que estábamos necesitando. A la hora del montaje los entusiasmos estaban divididos. A la mayoría de los directores –a quienes ahora correspondía el esfuerzo mayor– les resultaba engorroso conciliar la puesta con sus compromisos profesionales. Dudaban de lo oportuno del material. Dudaban de su estética. Tantas dudas pedían a gritos continuar con el debate interno y así se hizo. El año fue propuesto como una pausa de reflexión. Las piezas se estrenaron luego en distintos ámbitos, formando parte de varios espectáculos independientes.

El '85

"Nuevos autores, nuevos directores". Es lo que hacía falta, y así se llamó el ciclo ese año. La condición para participar fue la de no haberlo hecho en ciclos anteriores y eso dejó aparecer en T.A. a artistas más jóvenes y con nuevas propuestas. Se organizaron cinco talleres autorales que convocaban cada uno a diez escritores surgidos de una selección previa. La coordinación de los talleres estaba a cargo de dramaturgos de mayor experiencia agrupados por parejas: Osvaldo Dragún y Eduardo Rovner, Ricardo Halac y Gerardo Taratuto, Carlos Somigliana y Carlos Pais, Aída Bortnik y Eugenio Griffero, Roberto Cossa y yo. Salieron de esta experiencia una docena de buenos materiales que fueron estrenados en la sala Fundart con puesta en escena de directores jóvenes asistidos a su vez por directores profesionales. Los talleres autorales fueron un aporte concreto de T.A. del que surgieron algunos nombres –Cristina Escofet, Susana Poujol, Patricia Zangaro, etc.– que comenzaron, a partir de esa experiencia, a estrenar más o menos regularmente.

"'La utopía no es una meta sino un cauce y su función reside en el fracaso, que es el único modo de abrir camino para otra utopía.' La frase no es mía, es de Juan Gelman."

Se lanzó también por entonces un segundo proyecto: El **Otro Teatro**, un ciclo de espectáculos generados y realizados en sectores marginales de la comunidad del que surgieron dos producciones: una pieza estrenada en el Sindicato de Gráficos, sobre el tema de los obreros desaparecidos, y otro montado en el patio de un inquilinato de San Telmo sobre la problemática del sector.

Teatro Abierto terminó como suelen terminar las buenas cosas: con una fiesta, un estallido de teatro que se llamó **El Teatrazo**. Se lo hizo en el '85, y con él finalizó también el último ciclo en el '86. El teatro ganó la calle, los clubes, las plazas. Cientos de elencos no profesionales de todo el país –y de Uruguay, Chile y Puerto Rico–, comparsas, murgas, titiriteros que, a una misma hora, en cada lugar, lanzaron simultáneamente sus espectáculos durante tres ruidosos días de setiembre.

"La utopía no es una meta sino un cauce y su función reside en el fracaso, que es el único modo de abrir camino para otra utopía." La frase no es mía, es de Juan Gelman, nuestro más importante poeta contemporáneo. Eso fue Teatro Abierto, una utopía que como todas terminó cuando tuvo que terminar. Un sueño de esos que se alcanzan rara vez y del que hubo que despertar para poder soñar de nuevo. Porque es claro: sin sueños no se puede vivir.